

INNOCENZO XI FRA GIOVANNI III E LEOPOLDO I: STRATEGIE ICONOGRAFICHE E ICONOLOGICHE

Andrea Spiriti

Quanto contò l'immagine nel pontificato di Innocenzo XI? E quanto nel rapporto con Giovanni III Sobieski e con Leopoldo I d'Asburgo, nel duplice senso dell'influenza reciproca e del rafforzamento del loro legame? E quanto l'immagine delle loro azioni, che ovviamente li coinvolgeva ma al tempo stesso effigiava episodi collettivi, con equilibri spesso delicati? Naturalmente si tratta di questioni complesse, sulle quali l'auspicabile statistica è di là da venire per l'arretratezza degli studi; ma pare legittimo azzardare qualche ipotesi dal materiale a disposizione, visto l'evidente desiderio di coerenza di una strategia comunicativa della quale le nuove acquisizioni (una primizia delle quali è qui presentata) potranno cambiare i dettagli ma non, credo, la visione d'insieme. Ovviamente si tratterà solo il tema dell'iconografia volontaria: ossia di quella stabilita ed entro certi limiti controllata da parte del pontefice e dei sovrani; non quindi della satira. Si cercherà invece d'intuire il ruolo dell'immagine indiretta, quella cioè trasmessa al di fuori della volontà dei protagonisti o addirittura dopo la loro morte.

La premessa indispensabile è l'orizzonte mentale dei protagonisti¹, ossia il *background* non solo politico della loro alleanza, della quale ricordo solo il ruolo genialmente innovativo: al crollo dell'Europa Cattolica² quale era stata costruita da Pio IV ed era durata fino a Clemente IX, la nuova alleanza fra Roma, Vienna e Varsavia si cementava sì sull'occasionale guerra turca e sull'assedio della capitale imperiale e austriaca (con tutti i rimandi crociati del caso e la retorica della nuova Lepanto), ma era letta anzitutto in opposizione all'egemonia francese in Europa, e in tale veste potenzialmente rivale dell'Inghilterra di Giacomo II e favorevole a quella di Guglielmo III e Maria II. Gli uomini del Seicento non potevano che leggere (o meglio ancora concepire) questi eventi alla luce anzitutto della Scrittura e poi della storia della Chiesa; perché questo era comunque il loro orizzonte primario, e in particolare vista la *pietas* (diversa per sfumature, analoga per intensità) dei tre personaggi. Lo schema basilare è naturalmente quello della relazione fra *rex* (nel caso, *reges*) e *sacerdos*: un macromodello dalle numerose applicazioni veterotestamentarie. Il grande tipo della relazione fraterna tra Mosè e Aronne era soprattutto adatto alla propaganda imperiale e polacca, giacché sottolineava la valenza sacrale del *rex*: Mosè era stato sì la guida del popolo, ma anche l'elemento più forte della coppia e colui che più direttamente comunicava con Dio e ne riceveva la Legge. La relazione derivata fra Giosué ed Eleazaro può sembrare molto simile, ma contiene un elemento importante: la liberazione dell'Ungheria come attualizzazione della conquista della Terra Santa. Di converso, la liberazione di Vienna era l'opposto della caduta di Gerico, la salvezza della città eletta

- 1 Per un inquadramento generale rimando a *Innocenzo XI Odescalchi (1611–1689) nel quarto centenario della nascita*, atti del convegno internazionale a cura di R. Boesel, A. Menniti Ippolito, A. Spiriti, C. Strinati, M.A. Visceglai (Roma, 2012), Roma 2014. La bibliografia sull'assedio di Vienna (inclusi i recenti e stimolanti quanto criticamente discutibili contributi di Barbero, Cardini e Wheatcroft), su Leopoldo I e su Giovanni III è ovviamente sterminata.
- 2 Tema centrale nella riflessione degli ultimi anni, a cominciare da Gianvittorio Signorotto.

- 3 Anzi questo tema consentiva varianti in materia di Caino e Abele, Ismaele e Isacco, Esaù e Giacobbe, o al limite Giuseppe e Giuda; il che ovviamente poteva anche essere utilizzato per allusioni meno benevole al rapporto fra Leopoldo I (l'imperatore, dunque l'autorità più alta) e Giovanni III (il vero salvatore di Vienna).
- 4 Si pensi solo al beato Marco da Aviano.

contro la fine della città maledetta. Ma il tema si prestava anche ad altro uso: la fine dell'accampamento turco (un accampamento del quale si sottolineavano non a caso la stabilità e l'articolazione) come nuova presa di Gerico, senza contare l'*Urbild* di Sodoma e Gomorra. In modo ancora più articolato, il rapporto del giudice-profeta Samuele prima con re Saul e poi con re Davide si presta ad un facile utilizzo (ma il limite fra retorica e riflessione teologica è sempre sottile) circa il ripudio del "figlio primogenito della Chiesa" (cioè il Re Sole)³ e la scelta degli altri figli. Il rapporto fra Salomone e Zadok poteva essere meno efficace per il netto primato del sovrano, ma il pontefice poteva presentarsi quale nuovo profeta (Elia, Eliseo, Isaia, Geremia, Ezechiele) con interlocutori, a scelta, fra i re buoni tipo Giosia e quelli disobbedienti tipo Sedecia, e via dicendo; o addirittura come nuovo Daniele puntando sulla visione biblica della *translatio imperii*. Anche il modello dei Maccabei ben si prestava a tale utilizzo, ancora più chiaro considerando l'eroe Giuda in qualità di figlio del sacerdote Mattatia. Lo stesso metodo poteva essere applicato alla storia della Chiesa, ma qui il discorso si biforcava. I rapporti spesso drammatici fra pontefici ed imperatori implicavano nette selezioni: Silvestro I e Costantino I, Leone III e Carlo Magno, Silvestro II e Ottone III erano di fatto gli unici utilizzabili, oltre a Leone I che ferma Attila per la cacciata dei turchi. Quanto alla Polonia, era più facile leggere nel Sobieski l'aggiornamento dei grandi re guerrieri del passato: Mieszko I, Boleslao I, Boleslao II, Casimiro III (malgrado l'antimito del *rex pacificus* sul modello salomonide), Ladislao Jagellone. Un tema parallelo era quello eminentemente crociato: Goffredo di Buglione (aggiornato dal grande poema tassiano), Riccardo I, Luigi IX rappresentavano i tre modelli complementari del capo "virgiliano", umile e vittorioso; della prodezza cavalleresca; del *rex sanctus*.

Tutti i modelli citati potevano essere utilizzati, e la gran parte lo fu in effetti da parte della predicazione immediata e successiva agli eventi⁴, ma quasi non compare nella figurazione artistica. Un'omissione così gigantesca può spiegarsi in un solo modo: il sottinteso per enfaticizzazione dell'antitipo che diviene neotipo. In altre parole: non evidenziare un rimando biblico che per quella cultura era obbligatorio e automatico significava, per la ben nota tecnica retorica dell'*omissio*, sottolinearne sia l'importanza sia l'autonomia, ossia la propria forza creatrice di un nuovo paradigma, o addirittura l'unicità inimitabile, simile e dissimile da qualsiasi altro modello possibile. L'iperbole retorica e la dissimulazione coesistono con una visione metastorica che rende l'apparente normalità il proprio punto di forza; e faccio notare come questa visione fonda temi biblici e temi classici (Polibio, Plutarco) in una tensione di teologia storica (paradossalmente antistoricizzante) che si avvicina all'eternismo dei certosini e al panidentificazionismo dei carmelitani

e dei canonici lateranensi, tutti ben testimoniati a Milano⁵. Certo, per i sovrani non mancavano altri spunti, a cominciare dal grande tema del *miles christianus* che, nato per Costantino e ripreso da Teodosio, avrebbe conosciuto fra Oriente e Occidente i modelli di Giustiniano I, Carlo Magno, Ottone I, Enrico II, Basilio II, per poi tornare a bruciante attualità con Carlo V (si pensi al capolavoro tizianesco del 1547); e anzi questa versione equestre avrebbe trionfato per Leopoldo I^o con la splendida statuetta di Matthias Steinkl oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (senza contare l'*Ercole* dello Stiftsmuseum di Kremsmünster), per Giovanni III con l'enigmatica scultura di Wilanów.

Il romano pontefice doveva confrontarsi con due paradigmi: da un lato la codificazione di medio periodo del ritratto papale “moderno” che, nata con Martino V ed elaborata con Giulio II, era ormai giunta a piena maturazione; dall'altro il modello specifico di Pio V e del suo complesso rapporto con Filippo II per conseguire la vittoria di Lepanto. La via maestra per congiungere i due temi passava per l'ascetismo: quello personale dei tratti del pontefice e quello generale di distacco dalla politica urbanistica, architettonica e figurativa dei suoi predecessori. Gli studi importanti sulla lotta al nepotismo (giunta alla fase cruciale, almeno a livello normativo, con la sconfitta di Innocenzo XI e la vittoria di Innocenzo XII)⁷ non tengono sempre in conto questo nesso fra politica ecclesiastica ed urbanistica: rifiutare il ruolo primario dei rapporti di parentela nella gestione della macchina curiale e statale significava anche non realizzare un grande palazzo familiare, destinato a sua volta a diventare il perno della logica urbanistica di un'intera area, e non permettere di promuovere “a cascata” imprese dinastiche in altri siti, propri o derivati dalle intrecciate alleanze matrimoniali e dagli acquisti o eredità feudali. Al termine di un Seicento che aveva conosciuto le imprese-*monstre* dei Borghese, Barberini, Pamphili, Chigi, Altieri (e quelle appena minori delle altre famiglie papali), la scelta austera di Innocenzo XI non mancava di qualche timido precedente nelle strategie prossime di Clemente IX Rospigliosi⁸ – la relativa moderazione del palazzo familiare, la robusta ma non faraonica attività pistoiese, la tomba iniziale terragna e senza monumento funebre, ma la surclassava per diffusione informativa e per una vera e propria ripolarizzazione. Papa Odescalchi non rifiutava l'incidenza architettonica ma, primizia e visualizzazione potente della propria politica, la riorganizzava sui due poli della devozione e della *beneficentia*, innervata di *publica utilitas*; e penso che questo snodo non sia stato efficacemente valutato nei suoi debiti con il passato ed il futuro. Certo, Innocenzo è anzitutto un romano pontefice, che deve portare avanti la cristianizzazione dell'Urbe proseguita per millenni dai suoi predecessori, a cominciare dai suoi eponimi. Al di là della gratitudine personale per il cardinalato di cui Innocenzo X Pamphili

- 5 Si vedano i miei contributi: *Daniele Crespi: la conquista del classicismo*, in *Daniele Crespi. Un grande pittore del Seicento lombardo*, catalogo della mostra a cura di A. Spiriti, Milano 2006, pp.29–57; *Pignus fidelitatis. I carmelitani e gli altri Ordini filospagnoli nella Milano del Seicento*, in *La corte in Europa: politica y religión (siglos XVI–XVIII)*, atti del congresso internazionale a cura di J. Martinez Millán, M. Rivero Rodriguez, G. Versteegen (Madrid 2010), Madrid 2012, pp. 579–621. Il *'Cristo che beve il fiele'* e *il grande ciclo della Passione* di *Daniele Crespi* e *Giuseppe Vermiglio*, in *Il restauro della tela 'Cristo in croce abbeverato di fiele'*, Milano 2010, pp. 5–8.
- 6 Cfr. ora *Elfenbein: barocke Pracht am Wiener Hof*, catalogo della mostra a cura di M. Bückling (Frankfurt am Main, 2011), Petersberg 2011.
- 7 Si vedano le stimolanti (e proprio per questo non sempre condivisibili) considerazioni di A. Menniti Ippolito, *Il tramonto della Curia nepotista*, Roma 1999.
- 8 Si vedano almeno: A. Negro, *La Collezione Rospigliosi*, Roma 1999; *I teatri del Paradiso. La personalità, l'opera, il mecenatismo* di Giulio Rospigliosi (papa Clemente IX), a cura di C. D'Afflitto, D. Romei, Pistoia 2000; C. D'Afflitto, *Itinerari rospigliosiani: Clemente IX e la famiglia Rospigliosi*, Pistoia 2000; S. Roberto, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi: arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Roma 2004; *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano. Su Giulio Rospigliosi*, atti del congresso internazionale a cura di D. Romei (Pistoia, 2000), Firenze 2005.

l'aveva insignito, e la conseguente adesione all'uso di assumerne il nome pontificale, credo che la scelta nominale sia stata meditata. Chiamarsi Innocenzo voleva dire abbozzare dei rimandi specifici: a Innocenzo I, *defensor urbis* durante il terribile 410 ma anche lucido assertore del primato papale e *conditor canonum*, nonché duro ma accorto *malleus hereticorum* e fondatore del *titulus Vestinae* dedicato ai Santi milanesi Gervaso e Protaso⁹; a Innocenzo II, vicino a San Bernardo e capace di resistere all'antipapa Anacleto II e alle eresie; al grande Innocenzo III, architrave della teocrazia papale; a Innocenzo IV, il vincitore degli Hohenstaufen. Ovviamente valeva il solito schema tipo-antitipo, per cui si poteva supporre che il successore omonimo di tali pontefici ne condividesse la lotta all'eresia ma anche alle prepotenze laicali (ovvio il rimando antifrancese), ed esercitasse appieno il primato petrino ma anche l'azione edificatrice nell'Urbe. Ecco quindi le due facce dell'azione innocenziana: per un verso il grandioso progetto di realizzare nel Colosseo una *basilica martyrum* che evocasse le sofferenze dei primi cristiani e si riallacciasse idealmente alla trasformazione del Pantheon; per un altro l'ideazione dell'Ospizio di San Michele a Ripa Grande. In esso la *beneficentia erga pauperes* si incarnava nella curiosa sintesi di severità (era comunque un carcere) ma anche di individuazione di nuove e specifiche tipologie detentivo-rieducative per i giovani "traviati", il che implicava due passi enormi: il riconoscimento del *proprium* psicosociale dei giovani e della valenza rieducativa del carcere, due temi destinati alla tormentata elaborazione sette e ottocentesca per conseguire stabilità solo nel Novecento. Siamo molto lontani dal *grand emprisonnement* delle *Manufactures royales*: non penso ad un confronto polemico diretto, ma a due logiche diverse sì. La dialettica fra i due progettati edifici innocenziani era chiara: per la chiesa il *decor*, sontuoso ma calcolato con lo stile tipico di Carlo Fontana da Bissonne; per l'ospizio la *severitas*, criterio etico-simbolico ma anche modo di mostrare *sobrietas*, risparmio del pubblico denaro; e qui siamo già al precorrimento delle logiche settecentesche. Credo corretto definire questa logica premuratoriana, nel senso di portatrice di quei valori di equilibrio, regolata devozione, sobrietà che saranno propri del muratorismo esattamente come troveranno applicazione nel papato di Innocenzo XII. Ma c'è anche, a livello meno ideologico, un preciso piano di governo: la lotta allo spreco e all'abuso a vantaggio non del blocco edilizio ma di una più mirata politica d'intervento. In questo senso è evidente il rimando a Sisto V, per un lato grande incrementatore del tesoro pontificio, per un altro sommo urbanista e promotore di fabbriche. Non a caso papa Peretti e papa Ghislieri si fronteggiano nei sepolcri sistini in San Maria Maggiore.

Rimando necessario a queste scelte è dunque l'iconografia personale del pontefice, per la quale mi pare opportuno distinguere fra queste macrocategorie:

- Iconografia prepontificale, ossia effigiante il futuro papa prima del 1676.
- Iconografia diretta ante 1689, ossia raffigurante l'aspetto fisico del pontefice ed eseguita sotto il suo diretto controllo o comunque l'influenza dei suoi più stretti collaboratori durante la sua esistenza terrena, sottodistinguibile in ritratti e raffigurazioni di eventi.
- Iconografia derivata, ossia con le stesse caratteristiche della precedente ma eseguita fuori dal controllo curiale.
- Iconografia allegorica, ossia con l'immagine-ritratto del papa in contesti allegorici oppure con allegorie direttamente a lui riconducibili, sottodistinguibile ante e post il 1689.
- Iconografia diretta post 1689, presente con sostanziale continuità dal 1689 al 1956, per ricevere tratti santoriali e nuova linfa dopo la beatificazione.
- Iconografia satirica o antipapale (di fatto, il famoso disegno berniniano).

Nel documentare ora con esempi extraromani le varie categorie, l'attenzione sarà mirata all'elaborazione della logica propria, non ovviamente alla ricostruzione della totalità di un *corpus* che, per evidenti ragioni, ebbe uno sviluppo soprattutto mitteleuropeo dalle dimensioni imponenti e dalla durata plurisecolare.

La prima categoria comprende sostanzialmente un unico modello: quello che, creato da Jacob Ferdinand Voet¹⁰ post 1646 (penso circa 1660) e noto dai due esemplari del Museo Poldi Pezzoli di Milano e delle Staatsgemäldesammlungen di München, lo effigia in vesti cardinalizie e viene poi utilizzato come base iconica per il ritratto papale¹¹ (ca. 1676) ancora in collezione Odescalchi a Roma, dal quale a sua volta derivano l'incisione di François Spierre e le molte varianti pittoriche, inclusa quella inedita tardosei o protosettecentesca nella sacrestia della parrocchiale di Ramponio. Di contro vi è il modello del Baciccio (1680 ca.), pure in collezione Odescalchi, ma dalla minore fortuna iconica. La serie mostra un naturale invecchiamento, ma per il resto si attiene alla consueta tipologia dell'effigie a mezzo busto, nei casi cardinalizi con mantellina e berretta, in quelli papali con mozzetta e camauro. Preme sottolineare nel caso Milano-München una certa evidenziazione della *calliditas*, della vigile intelligenza se non proprio dell'astuzia del personaggio: una ricorrenza che aveva i suoi celebri paradigmi nell'effigie del cardinale Giulio de' Medici (futuro Clemente VII) inserito da Raffaello nel *Ritratto di Leone X de' Medici con due cardinali* (Firenze, Galleria Nazionale degli Uffizi) e nel protagonista del *Ritratto di Paolo III Farnese coi nipoti* di Tiziano (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte); ma che a Milano troverà importante conferma nel *Ritratto di Bartolomeo III Arese* di Giacinto Santagostino (Ospedale Maggiore)¹², il potente capo della consorte della quale era parte lo stesso Odescalchi. In tutti questi casi, ovviamente, non si tratta di una connotazione

10 F. Petrucci, *Ferdinand Voet (1639–1689) detto Ferdinando de' Ritratti*, Roma 2005, pp.162–165.

11 *Ibidem*, p.146.

12 Si veda la mia scheda in *L'occhio nuovo. Occhiali, microscopi e cannocchiali. Arte e scienza fra '600 e '700*, catalogo della mostra a cura di A. Spiriti, Cesano Maderno 2002, pp.134–135 e *La vita del conte Bartolomeo Arese' fra ekphrasis e strategie politiche*, in *Annali di Storia Moderna e Contemporanea*, 11 (2005), pp.85–112.

fig. 16 Andrea Porta (?),
Ritratto di Innocenzo XI.
Rho (Mi), Quadreria del
Collegio Oblati Missionari



maliziosa, ma della visualizzazione del precetto evangelico: “*Estote ergo prudentes sicut serpentes et simplices sicut columbae*” (Matteo 10, 16) filtrato attraverso la complessa stratificazione ideologica della *prudentia* classica e della codificazione cinque e seicentesca dell’arte politica.

Un ritratto particolare è quello inedito, conservato nella Quadreria del Collegio Oblati Missionari di Rho, fig. 16 in abbinamento evidente con uno dell’arcivescovo Federico Borromeo, e uno (leggermente diverso per dimensioni) dell’arcivescovo Giovanni Visconti, probabili frammenti di una serie di presuli illustri dello Stato di Milano. Il pontefice è effigiato a figura intera, seduto, benedicente, vestito in abito “piano” (veste bianca, camice corto, mozzetta, camauro). La sedia (rossa e “frangiata” sul celebre modello raffaellesco di Giulio II) reca nel rilievo superiore destro un curioso stemma (cinque palle, forse sormontate da una sesta): non si tratta di quello Odescalchi,



fig. 17 Gaspare Morone Mola, *Ritratto di Innocenzo XI*, collezione privata

è forse un omaggio a Pio IV Medici. Rispetto al *Ritratto Borromeo* (che riproduce un modello degli anni venti del Seicento) ed al *Ritratto Visconti* (più debole e probabile lavoro di bottega), il *Ritratto Odescalchi* spicca per l'abile impostazione dello sfondo, per il gioco un po' estenuato della destra, per la sicura ma volutamente arcaizzante impaginazione: tutti elementi che riconducono vicino al momento di maturità di Andrea Porta, ad esempio al *Ritratto di Siro Antonio Scagliosi* per la raccolta dell'Ospedale Maggiore di Milano¹⁵ (1699), al punto d'incontro, come ben è stato indicato, fra le radici vandyckiane rilette attraverso Carbone e l'inizio della felice stagione settecentesca fino al Ceruti. Una data verso l'ultimo quadriennio del Seicento, ossia poco dopo la morte del pontefice, magari in occasione giubilare (1700), potrebbe ben adattarsi a stilemi comunque ripresi ad altezze meno elevate del Porta, ad esempio, sempre nella quadreria ospedaliera, da Carlo Antonio Zucchi e Paolo Castelli, per poi sfociare nello stile dimesso ma efficace di Antonio Lucini. Del resto gli inventari milanesi ci restituiscono molte effigi di papa Odescalchi: fra le poche scampate, segnalo le due già nella collezione dell'arcivescovo Federico Visconti (1681–1693, quindi vescovo e cardinale innocenziano), una¹⁴ che raffigura il papa relativamente giovane quindi verso il 1676 (ed è plausibile l'ipotizzata origine romana del dipinto), l'altra¹⁵ più dura e forse coeva; per non dire dell'ampia fortuna novarese a cominciare dai tre ritratti nel palazzo vescovile e dalle numerose versioni nell'area di Orta¹⁶ (feudo, si ricordi, vescovile). Anche il ritratto scultoreo di profilo, in vesti piane, di busto in tondo gode di ampia diffusione. Fra i molti esemplari possibili ne cito tre, in qualche misura complementari.

Il primo [fig. 17](#), inedito ed in collezione privata, è un esemplare di alta qualità, romano, probabilmente inaugurale del pontificato (1676) per i tratti dell'effigiato, con stola decorata a racemi floreali, sottolineatura dei tratti fisionomici ad accentuare la *fortitudo* e la *firmitas* del pontefice. Scontato il rimando al tardo berninismo nell'accezione naldiniana (e con qualcosa da insegnare al giovane Rusconi), trovo

13 Scheda di S.A. Colombo in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1999, pp. 280–281. Faccio notare che il busto classico non è certo quello di Cesare (come pure indicato), ma probabilmente di Antonino Pio, l'*optimus princeps* il cui nome richiamava il secondo nome dello Scagliosi e la cui idealizzazione è fatto ben noto.

14 Scheda di F. Debolini in *Quadreria dell'Arcivescovado*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1999, p.224.

15 Scheda di F. Debolini in *Quadreria dell'Arcivescovado*, pp.224–225, con la curiosa citazione del Platina e non, ovviamente, del suo continuatore; e l'ancor più curiosa dicitura "Innocenzo Erba Odescalchi", peraltro continuata nell'indice che unifica Benedetto Odescalchi poi Innocenzo XI con Benedetto Erba Odescalchi.

16 B. Canestro Chiovena, *Innocenzo XI nell'isola di San Giulio 'ad maiora servetur'*, in *Oscellana*, 26, 2 (1996), pp.70–75.

- 17 J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven—London 1985, p.250; O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999, p.329; L. Simonato, *Gaspere Morone, Girolamo Lucenti, Domenico Guidi e la tomba di Pietro Martire Neri in Santa Maria del Suffragio a Roma*, in *Nuovi studi*, 17, 18 (2012), pp.199–227.
- 18 Pochi ma utili dati in A. Manghi, *La Certosa di Pisa*, Pisa 1911, pp.328–329.
- 19 Cfr. nota 5.

specifico il rapporto con il tondo sepolcrale di Pietro Martire Neri realizzato da Gaspare Morone Mola in Santa Maria del Suffragio, sul quale la vicenda critica si è non poco intricata¹⁷. Il grande e per molti versi enigmatico pittore cremonese Pietro Martire Neri (amico, com'è noto, di Velázquez) si sposò con Isabella Morone, sorella dello scultore lacuale Gaspare Morone; questi venne adottato dallo zio Gaspare Mola da Coldrerio, ne ereditò il ruolo di medagliista nella zecca pontificia e ne assunse il cognome. Alla morte del Mola (1661) la vedova incaricò il proprio fratello di realizzarne il cenotafio; nel 1669 alla sua morte il Morone Mola venne sepolto accanto al cognato con omologo tondo. Una citazione nell'inventario di Ercole Ferrata ha fatto ritenere, credo a ragione, la presenza del pelliese nell'impresa; poi si sono aggiunti i nomi di Domenico Guidi e Gerolamo Lucenti. Penso però che il tono di Ercole meglio si avverta nel cenotafio del Morone Mola (del resto sarebbe raro il *sibi posuit*), mentre quello del Neri subisca sì influenze ferratiane ma rilette con un rigore, una propensione per il dettaglio, una predilezione per il profilo che fanno pensare, appunto, all'opera di un medagliere quale il Morone Mola. L'interazione stretta tra questi e il Ferrata mi farebbe ipotizzare la realizzazione verso il 1655/1660 di un modello per ritratto cardinalizio dell'Odescalchi da parte del primo (il che spiegherebbe il tono troppo giovanile), poi adattato dal secondo, morto l'amico, verso il 1676 a ritratto papale.

Di verso opposto ma di possibile, parziale derivazione dal precedente appare un inedito ritratto nel corridoio delle cappelle alla certosa di Calci presso Pisa, in pendant con quello di Innocenzo X. Purtroppo il corridoio include diversi frammenti pittorici e scultorei provenienti da fasi anteriori della vita dell'edificio, ma credo ragionevole una derivazione dalla grande macchina dell'altare maggiore, realizzata dal 1677 al 1681 per volontà del superiore Basilio Besozzi¹⁸, membro della grande stirpe varesina milanesizzata. Ricordando i privilegi innocenziani per l'altare si potrebbe pensare al 1681, in un contesto dominato dai Bergamini di Carrara, ai quali paiono condurre le forme di sobria monumentalità, ricca di ricordi berniniani ma tradotti in termini un po' compassati. Molto più modesta la qualità di un tondo inedito oggi murato nel paliotto d'altare del capitolo dei conversi nella certosa di Pavia; anche in questo caso l'altare è il *bric-a-brac* di pezzi di provenienza diversa, pur se comunque interna al complesso monumentale. I tratti duri, sgraziati sono di una mano non memorabile, ma comunque indicano un dato che accomuna la scultura con quella pisana: l'ottimo rapporto del pontefice col mondo certosino. Al di là di motivi generici e del forte ruolo delle due grandi certose di Garegnano e Pavia nello Stato di Milano, credo ci sia un motivo teologico: il pontefice metatemporale che sogna un modello neomedioevale di crociata e più ancora un rapporto preciso con il sacro romano impero non può che guardare con simpatia alla *Chartusia semper eadem*, alla metatemporalità estrema dei certosini convinti di essere identici ai tempi di San Bruno¹⁹.

Un altro livello di ritrattistica innocenziana è quello con il pontefice ritratto insieme agli altri protagonisti del *Wienerkrieg*, in contesti celebrativi della vittoria: ed è quindi naturale il rapporto visivo con l'imperatore, con il re polacco e con gli altri protagonisti dell'impresa. Un caso tipico d'iconografia derivata è quella del salone di Belgrado in palazzo Sordi a Mantova²⁰, la cui complessa iconografia esalta la prima conquista della città serba (1688) e si colloca quindi al limite estremo del pontificato innocenziano. Qui interessa il grande camino, dove Giovanni Battista Barberini da Laino visualizza l'*Ambasceria di Benedetto Sordi presso Innocenzo XI*, finalizzata a comunicargli la presa di Buda (1686): affiancata dai dipinti coi ritratti dello stesso pontefice e dell'imperatore Leopoldo I, lo stucco è sormontato da quello con *Orazio Coclitte al Ponte Sublicio*, a simboleggiare omologo nesso di difficoltà e di eroismo. Siamo cioè in un momento nel quale l'immagine del pontefice è elaborata in diretta relazione col *Wienerkrieg*, dal che consegue il diretto parallelismo con Pio V. Torneremo su questo punto, ma sin d'ora preme relativizzare il gioco d'identificazione: entrambi oriundi dallo Stato di Milano, entrambi ascetici, entrambi attenti alla buona gestione economica, entrambi "crociati" (vantando i tipi l'uno di Pio II, l'altro di Innocenzo III), il grande differenziale, per quanto sembri strano, è l'inquisizione. Pur senza i parossismi di Paolo IV, Pio V è stato per definizione il papa-inquisitore, ben memore del proprio lungo esercizio, e protagonista di episodi clamorosi come il rogo di Carnesecchi. Moralmente severo, Innocenzo XI è stato però attento alle realtà nuove (basti il quietismo molinista, con la terribile crisi successiva) e in lotta col primato di fatto che l'istituzione inquisitoriale, guidata da Pietro Ottoboni (futuro Alessandro VIII), tendeva ad esercitare sullo stesso papato. Quindi papa Ghislieri rappresenta solo in parte un tipo, sui due parametri dell'ascesi e della lotta antiturca.

Il ruolo del pontefice in quest'ultima trova rappresentazioni nella dialettica con l'imperatore e il sovrano polacco. Un caso grandioso è sicuramente la giunta albertiana nel castello del Buonconsiglio a Trento²¹, dove il vescovo innocenziano Francesco Alberti Poia (1677–1689) fa realizzare a partire dal 1686 un ciclo che agli stucchi della ditta Gerolamo Aliprandi di Laino (sono state ipotizzate da un lato l'ideazione barberiniana, dall'altro la presenza di Rinaldo Visetti, di Andrea Pelli e del Valsoldo) alterna i monocromi di Giuseppe Alberti con le raffigurazioni da un lato delle città ungheresi riconquistate (a partire naturalmente dalla sede primaziale di Esztergom), dall'altro dei protagonisti della crociata, a cominciare dal papa e dei sovrani. In questo caso la sigla è l'equilibrio fra la dimensione storica (evocazione cronachistica delle tappe della riconquista) e quella mitizzante (le allegorie, i busti dei protagonisti quali eroi che hanno reso possibile l'azione). Del resto questa iconografia aveva radici addirittura anteriori alla liberazione viennese: ne è prova, intorno al 1680, la volta dipinta

- 20 A. Spiriti, *Giovanni Battista Barberini. Un grande scultore barocco*, Cernobbio 2005, (Noventa Padovana 2012), pp.37–39.
- 21 La questione è stata esaminata a più riprese in *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, Trento 2005: cfr. part. A. Malferrari, *Da Davide Reti a Stefano Salterio: la decorazione a stucco*, I, pp.565–585: 572–574 e A. Malferrari, *Rinaldo Visetti*, II, pp.360–361. Nuovi spunti e riflessioni in *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, atti del convegno internazionale a cura di L. Dal Prà, L. Giacomelli, A. Spiriti (Trento, 2009), Trento 2011: part. A. Spiriti, *Stuccatori dei laghi in Trentino: certezze e ipotesi*, pp.51–64; B. Bolandrini, *L'attività della famiglia Aliprandi in Lombardia e in Trentino*, pp.261–274; G. Mollisi, *I Visetti tra la Valsolda e il Trentino*, pp.275–287; C. Rigoni, *Stuccatori a Vicenza in età barocca: Rinaldo Viseto e Girolamo Aliprandi. Le decorazioni dell'oratorio di S. Nicola e di Palazzo Leoni Montanari*, pp.287–306 (meno condivisibile); M. Favilla, R. Rugolo, *Tra Bolzano e Venezia: appunti su Andrea Pelli 'colega' di Abondio Stazio 'stuccatore' con una nota su Michele Fanoli 'intagliatore' e Domenico Michele Paternò 'messinese'*, pp.483–494 (meno condivisibile).

fig. 18 Ditta Giovanni Battista Carloni, *Ritratti dei vincitori del Wienerkrieg*, Steyr, Gleink, Stiftskirche



22 Prime, sommarie indicazioni in S.A. Colombo, S. Coppa, *I Carloni di Scaria*, Lugano 1997, p.79.

23 *Ibidem*, p.79.

della Sala delle Nazioni al piano nobile della residenza episcopale ratisbonese di Alteglöfshaus²², dove l'imperatore Leopoldo I è effigiato al centro, contornato dai sovrani europei, Innocenzo XI e Giovanni III inclusi. Le considerazioni in materia sarebbero molte: l'evidente plagio in chiave antifrastica delle iconografie di Luigi XIV; l'ovvio sottinteso solare, il che peraltro può leggersi come un criptoeliocentrismo, ben conciliabile con il noto filogalileismo dell'imperatore e di molti suoi stretti collaboratori; la chiara visione (spiegabile nel contesto) del primato del *Kaiser* come mediatore privilegiato col cielo e di conseguenza centrale in terra; il sottinteso corpo mistico, con la crismomimesi imperiale che determina quasi una visione emanativa dei *reguli provinciarum*; il ruolo, a cominciare dall'imperatrice (probabilmente la terza moglie, Eleonora Maddalena von Pfalz Neuburg), delle consorti; non un semplice dato dinastico, ma la constatazione del ruolo decisivo proprio per codificare i legami fra sovrani.

Un caso post-viennese immediato è invece quello del monastero benedettino di Gleink presso Steyr²³, **fig. 18** dove la controfacciata è tutta giocata, con la regia sapiente di Giovanni Battista Carloni da Scaria, sul tema classico del trionfo riletto in chiave barocca. I tre lunettoni effigiano il momento saliente della battaglia (con il Sobieski in posizione enfatica da *hero sarmaticus*) al centro, ai lati le simmetriche sottomissioni dei prigionieri turchi a Leopoldo I e a Giovanni III, mentre il tema allegorico della gloria prosegue, in corniciature angeliche e floreali, sulla volta della navata; la cantoria sottostante esprime il tema ovvio degli angeli musicanti, mentre la lunetta maggiore citata è sormontata da un arco estradossato con i tondi dei protagonisti. Al centro, con sapido realismo, sono effigiati entro clipei i busti del papa e dell'imperatore, uniti dall'*Angelus Pacis*. A destra del pontefice è effigiato il Sobieski, a sinistra dell'imperatore,

Carlo di Lorena, mentre a decrescere trovano posto gli altri principi. Al di là delle mere esigenze immaginative, è chiaro il gioco di etichetta barocca: papa e imperatore sono alla pari, in posizione sommitale, ma è il secondo a dare la destra (cioè a riconoscere il primato e l'onore) al primo, che a sua volta riconosce l'onore della destra al re polacco, mentre l'imperatore (a livello inferiore: dà la sinistra) fa lo stesso col Lorena, principe sovrano ma non re. Si crea così una precisa gerarchia decrescente: Innocenzo XI, Leopoldo I, Giovanni III, Carlo I. Ma è sottile anche il rapporto fra affreschi e stucchi: i primi effigiano la cronaca, non priva di elementi allegorici (la *submissio triumphalis* è molto più importante come simbolo che come evento: si pensi, per citare un paradigma di notorietà europea, al monumento livornese a Ferdinando de' Medici, detto *Monumento dei quattro mori*); i secondi, le immagini dei vincitori, insieme garanti dell'avvenuto e già in qualche modo "canonizzati" dai clipei e dalla collocazione ecclesiale; oltre che codificazione conclusiva della vittoria e del suo significato. Quest'ultima osservazione non sembri banale. L'assenza di Leopoldo I dal campo di battaglia e la centralità come vincitore del Sobieski aveva creato una delicata questione di primato: chi era a questo punto il *miles Christi*? L'imperatore, più alto di grado ma al sicuro nelle retrovie, o il sovrano polacco, personalmente alla guida dell'esercito vittorioso? La soluzione poteva essere solo quella della sottolineatura del parallelismo col pontefice, pure assente (ma per ben più valide ragioni) dal campo di battaglia; e la valutazione conseguente dei due vertici della cristianità quali motori immobili dell'evento, in fondo secondo lo schema che l'epica medioevale applicava ai sovrani (Carlo Magno, Artù), promotori ma non guide fisiche delle imprese dei paladini; il che aggiungeva anche questo agli allori del Sobieski. Ho citato prima le *imagines* classiche: in effetti il ciclo clipeato ha anche la funzione di costituire l'apparato d'ingresso non alla chiesa (essendo posti sulla controfacciata) bensì alla *civitas hominum*; essi sono quindi futuri antenati paradigmatici, da imitare nelle azioni secondo uno schema in sostanza plutarco. La mancanza d'idealizzazione dei ritratti, oltre a rispondere a naturali esigenze di riconoscibilità, voleva anche indicare questa profonda storicità: a realizzare il "miracolo" viennese non sono stati eroi astratti ma uomini reali, coi loro limiti e la loro grandezza.

La sostanziale durata di questi schemi ci viene da un inedito dipinto che la collocazione nel grande rinnovamento promosso dai carmelitani per la loro chiesa bavarese di Straubing (oltretutto qualificata dal vasto ciclo di stucchi di Giovanni Battista, Bartolomeo e Diego Francesco Carloni di Scaria)²⁴ permette di datare al primo biennio del Settecento: la pala dell'altare terminale della navatella sinistra effigia *Papa Giovanni XXII che concede ai carmelitani i privilegi della Bulla Sabatina*. [fig. 19](#) Il fatto interessante è che Jacques Duèze ha i tratti di Benedetto Odescalchi. L'ardita visione metastorica propria dei carmelitani²⁵ consentiva queste e altre attualizzazioni, ma la domanda attiene al

24 A. Spiriti, *Diego Francesco Carloni e la nascita del rocò*, Noventa Padovana 2012 (Torino 2014), pp. 65–65.

25 Cfr. nota 5.

fig. 19 Anonimo,
Giovanni XXII che
concede ai carmelitani
i privilegi della Bulla
Sabatina, Straubing,
Karmelitenkirche



significato. Certamente ai religiosi importava sottolineare la validità dei loro privilegi, riconosciuti dalla sede apostolica nell'attualità come era avvenuto quattrocento anni prima; e Innocenzo rappresentava non l'"oggi" in senso stretto, ma il terzultimo pontefice, la cui fama di santità garantiva appunto la bontà dell'atto. Tuttavia le aspre critiche che il papato di Giovanni XXII aveva sollevato durante e dopo il suo svolgimento non rendevano auspicabile una piena identificazione; e così la lunga lotta del caorsino per delegittimare l'impero di Ludovico IV. Si può allora ipotizzare un legame a contrario: Innocenzo è migliore di



fig. 20 Giuseppe Zonca, *Madonna del latte col Bambino, Sant’Ambrogio, le Sante Lucia ed Agata e il clipeo con il ritratto d’ Innocenzo XI*, Montescheno (No), Parrocchiale

Giovanni come Leopoldo lo è di Ludovico (il che oltretutto permette una frecciata *in situ* ma inoppugnabile contro i Wittelsbach, attivi ma non iperattivi sul fronte anti-turco), invertendo il mito storiografico della *decadentia temporum*. Ma lo schema, se funziona, non può celare una punta ancora più netta contro il papa francese, coinvolgendo così indirettamente un giudizio critico sulla monarchia del Re Sole. Viene poi da riflettere su questa massiccia presenza dei Carloni nelle tre imprese del *Reich* evocate: si potrebbe pensare ai lacuali come diffusori iconografici a favore del papa comasco, ma è solo una pista di ricerca. Sinora si sono esaminate presenze ritrattistiche dirette di Innocenzo XI, ma esiste un livello intermedio fra tale sistema e quello netto dell’allegoria: cito solo due casi diversi. Nella parrocchiale di Montescheno (diocesi di Novara)²⁶, Giuseppe Zonca effigia verso il 1690 in una pala d’altare la *Madonna del latte col Bambino, Sant’Ambrogio, le Sante Lucia ed Agata e il clipeo con il ritratto d’ Innocenzo XI* **fig. 20** una complessa iconografia per risolvere il

26 Devo la segnalazione alla gentilezza di mons. Carlo Maria Scaciga e del dott. Francesco Gonzales.

fig. 21 Ditta Giuseppe Natali, *Leopoldo I omaggiato dalle Virtù col clipeo di Innocenzo XI*, Cremona, palazzo Lodi Mora



- 27 A. Coccioli Mastroviti, *Prospettiva, colore, luce nelle quadrature “delli Natali”*. Nuovi apporti per l'attività dei Natali a Cremona e a Piacenza: Palazzo Lodi Mora, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale a cura di F. Farneti, Firenze 2011, in corso di pubblicazione.
- 28 A. Spiriti, *La Vita*, 2005, con bibliografia.

problema della non raffigurabilità del papa fra i santi, garantendone però un “culto indiretto” di notevole efficacia, stante oltretutto la posizione di rilievo dell'ovale. A Cremona, palazzo Lodi Mora²⁷ conserva un ciclo della ditta Natali (guidata da Giuseppe coi fratelli Francesco, Pietro Maria e Lorenzo e col figurista Francesco Boccaccino) anteriore al 1699, con la raffigurazione di *Leopoldo I omaggiato dalle Virtù* fig. 21 secondo il classico schema rubensiano; sopra il baldacchino, campeggia l'ovale col ritratto di Innocenzo XI. Per quanto omologhe nelle modalità, le due immagini differiscono di significato. Nel primo caso, l'auspicata beatificazione veniva preceduta e stimolata in contesto sacro, in parallelo con quanto tentato per Federico Borromeo; nel secondo, l'esaltazione imperiale in contesto palaziale era ispirata, con rispetto ma anche qualche delimitazione, dal pontefice quale tramite divino.

Il dato comune è però la presenza diretta, sia pure dimensionalmente ridotta, dell'effigie del papa; sono invece numerosi i casi indiretti, che evocano Innocenzo senza citarlo direttamente. Segnalo solo qualche esempio in ordine cronologico. Forse già nel 1676 lo scalone sudoccidentale di palazzo Arese poi Borromeo a Cesano Maderno²⁸ viene qualificato, nel poggiolo terminale, sulla parete che introduce agli ambienti monumentali, allo stemma papale Odescalchi affiancato da quelli familiari Omodei e Borromeo: in altre parole, si rinuncia all'ovvio stemma di famiglia per esaltare il prestigio pontificale riflesso sull'intera consorzeria; e questo su di uno scalone scandito dagli stemmi che ostentano secoli di accorte alleanze dinastiche attraverso gli stemmi. La politica familiare di casa Odescalchi porta ad una complessa campagna figurativa comasca, che interessa principalmente gli stucchi: quelli dell'*Ecclesia triumphans* (con tanto di turco sbranato dal leone dinastico) e del *Trionfo dell'Aquila Imperiale* a palazzo



fig. 22 Giovanni Battista Barberini, *Angelo allegorico*, San Fedele Intelvi (Co), Parrocchiale

Odescalchi (il primo oltretutto nel salone di Costantino, a sottolineare bene il nesso fra Chiesa e Impero e il predominio della prima); quelli allegorici (*Ecclesia triumphans*, ciclo biblico) della chiesa familiare di Santa Cecilia. Per queste imprese del 1685–1688 desidero precisare un elemento: credo assolutamente valida l'attribuzione a Giovanni Battista Barberini da Laino²⁹. L'evidenziare temi e modelli dei Silva da Morbio Inferiore è corretto sia nel senso che il lainese utilizza, imitandoli con abilità mimetica, i loro modelli fin dal Garello di Pello, sia in quello che membri della ditta Silva vengono cooptati in quella Barberini; ma rendere questi dati indizi attribuzionistici³⁰ è segno d'incomprensione del *modus operandi* degli artisti dei laghi.

Nella chiesa parrocchiale di Sant'Antonio Abate in San Fedele Intelvi, il trasporto a massello di due affreschi d'inizio Seicento è l'occasione per corniciature completate dal Barberini³¹ con due angeli a figura intera: [fig. 22](#) l'uno regge uno scettro, l'altro una cornucopia dalla quale scaturiscono *cruzados*, indulgenze, tiara, mitra, pastorale. Databili verso il 1688, le sculture sono significative quale prova della

29 A. Spiriti, *Giovanni Battista Barberini*, 2005, pp.36–37 e 230–243.

30 Come tentato da P. Vanoli, *Gli Odescalchi a Como: committenze, artisti, collezionismo tra Sei e Settecento*, in *Gli Odescalchi a Como e Innocenzo XI. Committenti artisti cantieri*, Como 2012, pp.21–44: part. 36 e 40.

31 A. Spiriti, *Giovanni Battista Barberini*, 2005, pp.36–37; cfr. anche A. Spiriti, *La chiesa parrocchiale di Sant'Antonio Abate in San Fedele Intelvi: novità e problemi*, in *La Valle Intelvi*, 12 (2007, ed. 2009), pp.37–46.

fig. 23 Anonimo, *Presa di Buda*, collezione privata



diffusione – in specifico nella diocesi comasca dalla quale il pontefice proveniva, e nel cuore dell’arte dei laghi che era per definizione produttrice e ricettore di novità – della propaganda innocenziana. Ma l’abbondanza dei simboli (che in fondo equivale alla sacra panoplia ben attestata fra i lacuali dal XVII al XIX secolo) cela diverse finezze. Una macroscopica: la coincidenza fra *regnum* (lo scettro), *sacerdotium* (il triregno ma anche la mitria, per sottolineare l’episcopalità del ruolo papale) e crociata (*cruzados* e indulgenze), quasi un’autenticazione vicendevole. Del resto la stessa diffusione di queste immagini era sì finalizzata al sostegno orante e finanziante dei fedeli, ma anche a farli sentire solidali con la grande impresa, parte minuscola ma non indifferente del grande moto della cristianità. In questo senso lo Stato di Milano, del quale la Valle Intelvi faceva parte, era paradigmatico in quanto feudo imperiale concesso alla corona spagnola, e del resto già dal 1700 con Leopoldo I la devoluzione al *Reich* sarà concreta prospettiva politica e militare, non vana rivendicazione; e infine realtà stabile dal 1746. Colpisce allora, sia pure in un contesto di nuova nobiltà stretta alla fedeltà al *Kaiser*, l’assenza d’immagini dirette del pontefice nello stesso 1688 negli affreschi che ornano il salone del

palazzo di Troja presso Praha³²: là il trionfo, con una spiccata vena classicista, è tutto leopoldino, in chiave anzi di recupero storicista della *pietas* austriaca, partendo dall’omonimo Leopoldo il Santo, come causa del favore divino in funzione anti-turca. Certamente possono avere inciso le amarezze e le incomprensioni reciproche che non mancarono fra papa e imperatore dopo il fatidico 1683; ma penso che l’omissione non abbia un valore direttamente polemico, essendo comunque il ciclo all’interno di una forte vena devota, con il messianesimo appena celato dall’*imperator* classicista.

Lo stesso vale per quel curioso equilibrio fra precisione cronachistica e volontà di idealizzazione che interessa le numerose rappresentazioni delle battaglie crociate. Cito, fra le molte, uno splendido e inedito vetro dipinto in collezione privata, [fig. 23] di poco posteriore al 1688 (ma il parziale modello incisario lascia qualche margine cronologico, comunque entro il secolo per evidente coerenza stilistica), raffigurante la seconda conquista di Buda avvenuta in quell’anno. La rappresentazione a volo d’uccello consente un’abile impostazione teatrale: in alto *l’Erote* e *l’Aquila* della vittoria (simbolo cesareo e quindi imperiale, classico e quindi asburgico), in basso sullo sfondo la piccola Pest, il Danubio, la città-castello di Buda minutamente effigiata; in primo piano la cruenta battaglia, con Carlo di Lorena in posizione di rilievo e il dettaglio macabro della teste mozzate di turchi portate in trofeo. La grande tradizione battaglistica seicentesca (da Cerquozzi al Borgognone al Rosa) si concretizza nella raffigurazione fedele dell’evento, con tutte le gradazioni dall’eroico al cruento, dalla massa indistinta al particolare analitico. L’evento bellico, quindi, come fatto storico specifico (e la leggenda aiuta con acribia) ma anche come sintesi dell’intera campagna, e in fondo semplice “caso” dell’eterna crociata anti-islamica. In questo senso occorre riflettere sulla seriazione di vittorie “miracolose”, che creano un sistema tipo – antitipi sempre più raffinato. Del medioevo viene recuperata solo Clavijo, sia per l’importanza della dimensione giacobea sia per la potenza spagnola; non molti altri casi significativi, dalla Lech alle battaglie crociate, da Las Navas de Tolosa a Tannenberg; solo Beziers (e in contesto, si noti, antiereticale) gode di una sua fortuna iconografica. Il grande caso cinquecentesco è Lepanto, di forte connotazione mariana e di preciso legame con la devozione del rosario (il che, con l’indiretto richiamo a Domenico di Guzmán, rafforzava l’equiparazione fra infedeli ed eretici); molto minore, per il secolo seguente, il rimando agli sfortunati ma spesso eroici eventi della guerra di Candia, a Sankt Gotthard am Raab, e infine all’impresa peloponnesiaca di Francesco Morosini. Fin dal 1669 Carpofoforo Tencalla da Bissone³³ aveva comparato, nel presbiterio di una *Kaiserkirche* del calibro della Dominikanerkirche di Wien, Clavijo e Lepanto, e ancora nel 1702 Bernardino Castelli da Velate scolpirà nel paliotto ligneo della cappella della Madonna del Rosario nella basilica

32 U. Seeger, *Trofei delle guerre austro-turche: concetti architettonici e figurativi della nobiltà dopo l’assedio di Vienna*, in *Innocenzo XI Odescalchi, Papa, politico, committente*, atti del congresso internazionale (Roma 2012), a cura di R. Bösel et. al., Roma 2014, pp. 343–352.

33 *Carpofoforo Tencalla da Bissone*, catalogo della mostra a cura di G. Mollisi, A. Proserpi, A. Spiriti (Rancate, 2005), Milano 2005.

varesina di San Vittore³⁴ la battaglia di Lepanto. Innocenzo XI non è direttamente evocato; ma ormai, in età di Clemente XI, è compiuto il parallelismo fra papa Ghislieri e papa Odescalchi, e di conseguenza (o di premessa) quello fra Lepanto e il Kahlenberg. Il che vuol dire, d'altro canto, che i due eventi sono ormai mitizzati e pronti a fornire i paradigmi per le auspiccate e future vittorie, in una prospettiva metastorica ma di notevole capacità comunicativa.

Andrea Spiriti

Innocent XI pomiędzy Janem III a Leopoldem I: strategie ikonograficzne i ikonologiczne

Oś Madryd–Rzym–Wiedeń, na której bazowała polityka europejska od połowy XVI do połowy XVII wieku, w roku 1683 odnalazła swoją nową definicję w osi Rzym–Wiedeń–Warszawa, przypieczętowanej zwycięstwem pod Kahlenbergiem i nowymi językami: katolicką teologią, sztuką barokową, działalnością artystów znad lombardzkich jezior. W tej perspektywie innowacyjna polityka Innocentego XI (reorganizacja finansów i biurokracji, wizja gospodarki lub ekonomii kierującej polityką i wojną, walka z nepotyzmem, przywrócenie pozycji papieżstwa w Europie) wprowadziła radykalne nowości, również na polu architektury i sztuki: przejście od estetyki przepychu do tej bardziej praktycznej (ogromny sukces na polu oświecenia katolickiego, od De Luki do Pignatello, od Muratoriego do Lambertiniego), jako narzędzia porozumienia opartego na neohellenistycznym koncepcie *euerghesía/beneficentia*; a przede wszystkim umiejętnym wykorzystaniu wizerunku papieża. Ten kolosalny projekt, zapoczątkowany w kręgu papieskim, kontynuowany następnie w sposób bardziej autonomiczny, ale przy zachowaniu niezbędnej spójności, pozostawał zawsze w bliskiej, równoległej relacji z obrazami postaci Leopolda I i Jana III. Odkrywali oni na różne, a jednocześnie bardzo podobne sobie sposoby, obraz *Princeps Christianus*, dochodząc wraz z papieżem Odescalchi do nowej wizji dialektyki pomiędzy *rex* a *sacerdos*.

Andrea Spiriti

Innocent XI between Jan III Sobieski and Leopold I: iconographic and iconological strategies

The Madrid-Rome-Vienna axis, which served as a basis for European politics from the mid-sixteenth to the mid-seventeenth century, was redefined in 1683 in the Rome-Vienna-Warsaw axis, sealed with the victory at Kahlenberg and expressed in new forms of Catholic theology, Baroque art, and the activity of artists from the lakes region in Lombardy. From this perspective, Innocent XI's policy of innovation (financial and bureaucratic reorganisation, the defining role of economy in politics and war, the fight against nepotism, and restoration of the position of the Papacy in Europe) introduced radical

changes in the field of architecture and art, as well. These included the transition from an aesthetics of splendour to a more practical approach (e.g. an incredible rise of the Catholic Enlightenment, from De Luca to Pignatelli, from Muratori to Lambertini) deployed as means of effecting harmony based on the Neo-Hellenic concept of *euerghesía/beneficentia*—*achieved for the most part through* through a skilful utilisation of the Pope's image. This colossal project, which originated in the Papal circles, was later developed by others with a degree of autonomy, but always retaining the necessary coherence, and in a relationship of correspondence with the images of Leopold I and Jan III Sobieski. In different, yet very similar manners, they formed the image of *Princeps Christianus*, combining with Pope Odescalchi to create a new dialectics of *rex* and *sacerdos*.